

EL REFLEJO ARTÍSTICO DE LA REALIDAD

Georg Lukács*

El reflejo artístico de la realidad parte de los mismos contrastes que cualquier otro reflejo de la realidad. Su carácter específico reside en que busca para su disolución un camino distinto del científico. Este carácter específico del reflejo artístico de la realidad podemos caracterizarlo de la mejor manera partiendo mentalmente de la meta alcanzada, para ilustrar desde allí las premisas de su éxito. Esta meta consiste, en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etcétera, se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente. Engels expresa esta manera de ser de la plasmación artística de modo muy claro, al decir a propósito de la caracterización de las figuras en la novela: "Cada uno es un tipo, pero al propio tiempo un determinado individuo particular, un 'éste', como dice el viejo Hegel, y así debe ser."

Síguese de ahí que toda obra de arte ha de presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada, y tal, además, que su movimiento y estructura resulten *directamente* evidentes. La necesidad de esta evidencia inmediata se muestra de la manera más clara en la literatura precisamente. Las conexiones verdaderas y más profundas de una novela, por ejemplo, o de un drama, sólo pueden revelarse al final. Forma parte de la esencia de su construcción y de su efecto el que solamente el final proporcione la aclaración verdadera y completa del principio. Y sin embargo, su composición resultaría totalmente equivocada y sin efecto si el camino que con-

* Georg Lukács, "Arte y verdad objetiva", en *Problemas del realismo*, trad. de Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 20-29.

duce a dicho remate final no poseyera en cada etapa una evidencia inmediata. Así, pues, las determinaciones esenciales del mundo representado por una obra de arte literaria se revelan en una sucesión y una gradación artísticas. Sólo que dicha gradación ha de realizarse dentro de la unidad inseparable del fenómeno y la esencia existente desde el principio, ha de hacer cada vez más íntima y evidente la unidad de ambos momentos a medida que éstos se van concretando.

Esta inmediatez unitaria de la obra de arte tiene por consecuencia el que toda obra de arte haya de desarrollar en plasmación autónoma todos los supuestos de las personas, las situaciones y los acontecimientos que en ella ocurren. La unidad de fenómeno y esencia sólo puede convertirse en vivencia inmediata si el espectador experimenta directamente cada elemento esencial del crecimiento o del cambio juntamente con todas las causas esencialmente determinantes; si no se le presentan nunca resultados acabados, sino que se ve conducido a vivir directamente con simpatía el proceso que lleva a los mismos. El materialismo original de los mayores entre los artistas (sin perjuicio de su ideología a menudo parcial o totalmente idealista) se expresa precisamente en el hecho de que plasman siempre claramente las premisas y condiciones del ser a partir de las cuales se origina y desarrolla la conciencia de los personajes que representan.

En esta forma, toda obra de arte importante crea un "mundo propio". Las personas, las situaciones, el curso de la acción, etcétera, poseen una cualidad particular que no les es común con otra obra de arte alguna y es absolutamente distinta de la realidad cotidiana. Cuanto más grande es el artista, cuanto más vigorosamente penetra su fuerza plasmadora todos los elementos de la obra de arte, con tanta mayor concisión se pone de manifiesto en todos los detalles dicho "mundo propio" de la obra. Balzac dice a propósito de su *Comédie humaine*: "Mi obra tiene su geografía, lo mismo que tiene su genealogía y sus familias, sus lugares y sus cosas, sus personas y sus hechos; del mismo modo que posee también su heráldica, sus nobles y sus burgueses, sus artesanos y sus campesinos, sus políticos y sus *dandies*, su ejército y, en una palabra, su mundo."

¿No anula acaso semejante determinación de la peculiaridad de la obra de arte su carácter de reflejo de la realidad? ¡De ningún modo! Sólo pone nítidamente de relieve la especialidad y la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad. La aparente unidad de la obra de arte, su incomparabilidad aparente con la realidad se funda precisamente en la base del reflejo artístico de la realidad.

Porque dicha incomparabilidad no es más, precisamente, que apariencia, aunque una apariencia necesaria, propia de la esencia del arte. El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del "mundo propio" de ésta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general; o sea, pues, que le lleva, sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dichas experiencias, en la dirección de una visión más concreta de la realidad. Sólo se trata," pues, de una apariencia, como si la obra de arte misma no fuera un reflejo de la realidad objetiva, como si tampoco el receptor 'concibiera el "mundo propio" de la obra de arte como un reflejo de la realidad y lo comparara con sus experiencias propias. Lo hace, antes bien, ininterrumpidamente, y el efecto de la obra de arte cesa instantáneamente tan pronto como aquél se da cuenta de alguna contradicción, tan pronto como percibe la obra de arte como reflejo incorrecto de la realidad. Sin embargo, dicha apariencia es necesaria. Porque no se compara conscientemente una experiencia particular aislada con un rasgo particular aislado de la obra de arte, sino que el espectador se entrega al efecto conjunto de ésta sobre la base de su experiencia conjunta reunida. Y la comparación entre los dos reflejos de la realidad permanece inconsciente mientras el espectador se ve arrastrado por la obra de arte, esto es, mientras sus experiencias de la realidad se ven ampliadas y profundizadas por la plasmación de la obra de arte. De ahí que Balzac no esté en contradicción con sus comentarios acerca de su "mundo propio" antes citados cuando dice: "Para ser fecundo basta estudiar. La sociedad francesa debiera ser el historiador, y yo solamente su secretario."

La unidad de la obra de arte es, pues, el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada. Por supuesto, este objetivo se lo propone también la ciencia. Alcanza la corrección dialéctica penetrando cada vez más profundamente en las leyes del movimiento. Engels dice: "La ley general de la transformación es mucho más concreta que cualquier ejemplo 'concreto' de la misma." Este movimiento del conocimiento científico de la realidad es infinito. Es decir: en todo conocimiento científico justo se refleja equitativamente la realidad objetiva; en tal sentido, este conocimiento es absoluto. Pero toda vez que la realidad misma es siempre más rica y diversa que cualquier ley, es propio de la esen-

cia del conocimiento el que éste se deba ir ampliando, ahondando y enriqueciendo siempre: el que lo absoluto aparezca siempre en forma de lo relativo y de lo sólo aproximadamente justo. También la corrección artística es una unidad de lo absoluto y lo relativo. Una unidad, sin embargo, de la que no puede salirse *en el marco de la obra de arte*. El desarrollo objetivo ulterior del proceso de la historia, el desarrollo ulterior de nuestro conocimiento acerca de este proceso no elimina el valor artístico, la validez y el efecto de las grandes obras de arte que plasmaron su época justa y profundamente.

Añádase a esto, a título de segunda diferencia importante entre los reflejos científico y artístico de la realidad, el hecho de que los distintos conocimientos científicos (ley, etcétera) no subsisten independientemente unos de otros, sino que forman un sistema coherente. Y esta coherencia es tanto más íntima cuanto más se va desarrollando la ciencia. En cambio, toda obra de arte ha de subsistir por sí misma. Existe, por supuesto, una evolución del arte; esta evolución posee, por supuesto, una coherencia objetiva y se deja apreciar con todas sus leyes. Sin embargo, esta coherencia objetiva de la evolución del arte, en cuanto parte integrante de la evolución social general, no elimina el hecho de que la obra de arte sólo se convierte en tal a condición de poseer dicha unidad y dicha facultad de subsistir por sí sola.

Así, pues, la obra de arte ha de reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada. Ha de reflejarlas de tal modo, que dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de la vida. Esto no significa, con todo, que toda obra de arte haya de proponerse como objetivo reflejar la totalidad objetiva y extensiva de la vida. Al contrario: la totalidad extensiva de la realidad va necesariamente más allá del marco posible de toda creación artística; sólo se la puede reproducir mentalmente a partir del proceso infinito de la ciencia en aproximación siempre creciente. La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva —objetivamente— para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida. En este sentido, la canción más breve constituye una totalidad intensiva del mismo modo que la epopeya más recia. A propósito de la cantidad, cali-

dad, proporción, etcétera, de las determinaciones que se ponen de manifiesto decide el carácter objetivo, de la porción de vida que se plasma, en reciprocidad de influencias con las leyes específicas del género adecuado a su plasmación.

Así, pues, la unidad significa primero, que el objetivo de la obra de arte consiste en representar y dar vida en reflejo animado a aquella "astucia", aquella riqueza y aquella inagotabilidad de la vida, de la que hace poco nos hablaba Lenin. Y lo mismo da que la obra de arte se proponga plasmar el todo de la sociedad o solamente un caso particular artificialmente aislado, siempre tratará de dar forma a la infinitud de su objeto. Esto significa: tratará de incluir en su exposición, dándoles forma, todas las determinaciones esenciales que constituyen en la realidad objetiva el fundamento de semejante caso o complejo de casos. Y la inclusión plasmadora significa que todas dichas determinaciones aparecen cual cualidades personales de las personas actuantes, cual cualidades específicas de las situaciones representadas, etcétera, o sea, pues, en la unidad sensible directa de lo particular y lo general. De semejante vivencia de la realidad sólo son capaces contados individuos. Sólo llegan al conocimiento de las determinaciones generales de la vida mediante el abandono de la inmediatez, mediante abstracción y comparación abstracta de las experiencias. (Por supuesto, tampoco el artista mismo constituye en esto una excepción rígida. Su labor consiste, antes bien, en elevar las experiencias obtenidas normalmente a forma artística, a la unidad plasmada de inmediatez y ley.) Al dar forma a individuos y situaciones particulares, el artista despierta la apariencia de la vida. Al darles forma de individuos y situaciones ejemplares (unidad de lo individual y lo típico), al hacer directamente perceptible la mayor profusión posible de las determinaciones objetivas de la vida cual rasgos particulares de individuos y situaciones concretas, se origina su "mundo propio", que es reflejo de la vida en su conjunto animado, de la vida como proceso y totalidad, precisamente porque refuerza y supera en su conjunto y sus detalles el reflejo ordinario de los sucesos de la vida.

Sin embargo, esta plasmación de la "astucia" de la vida, de su riqueza superadora de la experiencia ordinaria, no es más que uno de los lados de la forma específica del reflejo artístico de la realidad. En efecto, si en la obra de arte sólo se diera forma a la riqueza desbordante de rasgos nuevos, a aquellos elementos que en cuanto algo nuevo o en cuanto "astucia" van más allá de las abstracciones habituales y de la experiencia normal de la vida, entonces, en vez de arrastrarlo, la obra de arte desconcertaría al

espectador, de modo análogo a como confunde y desconcierta al individuo la aparición, en la vida misma, de tales elementos. Es pues necesario que *en* dicha riqueza y *en* dicha astucia se manifiesten al propio tiempo las nuevas leyes que anulan o modifican las abstracciones anteriores. Porque es el caso que las nuevas leyes no se llevan nunca a la vida, sino que se extraen de las nuevas manifestaciones de ésta mediante reflexión, comparación, etcétera. Y en la vida misma se trata siempre, en esto, de dos actos: nos vemos sorprendidos por los nuevos hechos, y aun a veces dominados por ellos, y sólo *luego* necesitamos elaborarlos mentalmente con el auxilio del método dialéctico aplicado a los mismos. En la obra de arte estos dos actos coinciden. No ciertamente en el sentido de una unidad mecánica (ya que con esto la novedad de los fenómenos particulares volvería a eliminarse), sino en el sentido de un proceso, de tal modo que en los nuevos fenómenos en que la "astucia" de la vida aparece se transparenten desde el principio sus leyes y éstas pasen en el curso del desarrollo artísticamente acrecentado cada vez más y en forma más clara a primer término.

Esta representación de una vida más rica y más vigorosamente articulada y ordenada a la vez de lo que suelen ser en general las experiencias de la vida del individuo se relaciona de la manera más íntima con la función social activa, con la eficacia propagandística de las verdaderas obras de arte. Más que nada por esto los artistas son "ingenieros del alma" (Stalin), porque están en condiciones de representar la vida en esta unidad y animación. Pues es imposible que semejante representación sea la objetividad muerta y falsa de una reproducción "imparcial" sin toma de posición, sin dirección y sin exhortación a la actividad. Y ya sabemos por Lenin que esa adhesión partidista no es llevada arbitrariamente por el sujeto al mundo exterior, sino que es una fuerza impulsora inherente a la realidad misma, que se hace consciente y se introduce en la práctica por el justo reflejo dialéctico de la realidad. Por ello dicho partidismo de la objetividad ha de encontrarse a su vez, potenciado, en la obra de arte. Potenciado en el sentido de la claridad y la precisión, ya que el material de la obra de arte es agrupado y ordenado deliberadamente por el artista en vista de dicho fin, en el sentido del partidismo. Potenciado también en el sentido de la objetividad, porque la plasmación de la verdadera obra de arte apunta precisamente a plasmar dicho partidismo como propiedad de la materia representada, como fuerza propulsora que le es inmanente y surge orgánicamente de ella. Si Engels toma clara y decididamente partido an favor de la tendencia en la literatura, tiene siempre en

vista —lo mismo que Lenin después de él— dicho *partidismo de la objetividad*, y rechaza de la manera más categórica toda tendencia introducida subjetivamente y subjetivamente "montada": "Quiero decir que la tendencia ha de surgir de la situación y la acción misma, sin que ello se señale expresamente."

Señalan- esta dialéctica del reflejo artístico de la realidad todas las teorías estéticas que se ocupan del problema de la apariencia estética. La paradoja del efecto de la obra de arte reside en el hecho de que nos entregamos a ella como a una realidad puesta ante nosotros, en que la aceptamos y la acogemos en nosotros como tal realidad, si bien sabemos siempre exactamente que no se trata de realidad alguna, sino meramente de una forma particular del reflejo de la realidad. Lenin dice acertadamente: "El arte no exige el reconocimiento de sus obras como *realidad*." Así, pues, la ilusión artísticamente engendrada, la apariencia estética, descansa por una parte en la unidad de la obra de arte tal como la hemos analizado, en el hecho de que la obra de arte refleja en su conjunto el proceso conjunto de la vida y no brinda en los detalles reflejos de fenómenos particulares de la vida, que en su particularidad pudieran compararse con ésta, con su modelo verdadero. La no comparabilidad en este aspecto es la premisa de la ilusión artística, que resulta inmediatamente destruida por toda comparación semejante. Por otra parte, e inseparablemente ligado a ello, esta unidad de la obra de arte, la creación de la ilusión estética sólo es posible si la obra de arte refleja de modo *objetivamente justo* el proceso objetivo conjunto de la vida.

Esta dialéctica objetiva del reflejo artístico de la realidad no pueden las teorías burguesas concebirla intelectualmente, y por eso han de volver a caer siempre, por completo o en determinados puntos de sus explicaciones, en el subjetivismo. El idealismo filosófico, según ya vimos, ha de aislar el rasgo característico de la unidad de la obra de arte, su superación de la realidad ordinaria, respecto de la realidad objetiva, ha de oponer la unidad y la perfección formal de la obra de arte a la teoría del reflejo. Y si el idealismo objetivo quiere salvar mentalmente pese a todo la objetividad del arte, ha de dar inevitablemente en el misticismo. No es en modo alguno casual que la teoría platónica del arte, del arte como reflejo de las "ideas", ejerciera una influencia histórica tan grande hasta los tiempos de Schelling y de Schopenhauer. Porque inclusive los materialistas mecanicistas suelen pasar directamente, cuando a consecuencia de la insuficiencia necesaria del materialismo mecanicista en la concepción de los fenómenos de la sociedad

dan en el idealismo, de la teoría mecánico-fotográfica de la reproducción a un platonismo, a una teoría de la imitación artística de "ideas". (Esto se percibe muy claramente" en Shaftesbury, y en ocasiones también en Diderot.) Pero este objetivismo místico se convierte siempre e inevitablemente en un subjetivismo. Cuanto más los elementos de la unidad de la obra de arte y del carácter activo de la elaboración y la transformación artísticas de la realidad se enfrentan a la teoría del reflejo y no se derivan dialécticamente de ella, tanto más se aísla de la vida el principio de la forma, de la belleza y de lo artístico, y tanto más se convierte este principio en un principio inexplicable y subjetivamente místico. Las "ideas" platónicas, que en el idealismo de la burguesía ascendente eran en ocasiones reflejos hinchados y exagerados de problemas sociales decisivos, aislados artificialmente de la realidad social, o sea, pues, reflejos llenos de contenido, pese a su deformación idealista, y no carentes por completo de cierta corrección del mismo, pierden con la decadencia de la clase, en grado cada vez mayor, toda sustancia. El aislamiento social del artista subjetivamente sincero en una clase decadente se refleja en esta hinchazón místico-subjetivista, ajena a toda conexión con la vida, del principio de la forma. La desesperación originaria que experimentan los verdaderos artistas en dicha situación se va convirtiendo cada vez más en la resignación y la vanidad parasitarias del *l'art pour l'art* ("el arte por el arte") y de su teoría estética. Baudelaire canta todavía la belleza en una forma desesperada y místico-subjetiva: "*Je trône dans l'azure comme un sphinx incompris*" ("Reino en el espacio azul como una esfinge incomprendida"). En *l'art pour l'art* posterior del periodo imperialista, este subjetivismo se convierte en la teoría de una separación soberbia, parasitaria, del arte respecto de la vida, en la negación de toda objetividad del arte, en la glorificación de la "soberanía" del individuo creador, en la teoría de la indiferencia del contenido y de la arbitrariedad de la forma.

Ya vimos que la tendencia del materialismo mecanicista es opuesta a ésta. En la medida en que, en su imitación mecánica de la vida directamente percibida, el materialismo se atasca en los detalles percibidos, éste ha de negar la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad, ya que en caso contrario, cae en el idealismo con todas sus deformaciones y tendencias hacia la subjetivación. A esto se debe que la falsa tendencia de objetivación del materialismo mecanicista, de la reproducción mecánicamente directa del mundo inmediato de los fenómenos, se convierta necesariamente en

subjetivismo idealista, porque no reconoce la objetividad de las leyes y las conexiones más profundas, no perceptibles directamente por los sentidos; porque no ve en ellas reflejo alguno de la realidad objetiva, sino simplemente medios técnicos auxiliares para el agrupamiento claro de los rasgos particulares de la percepción directa. Esta debilidad de la imitación directa de la vida con sus rasgos particulares ha de acrecentarse todavía, ha de convertirse más fuertemente en un idealismo subjetivo vacío de contenido cuanto más la evolución ideológica general de la burguesía va convirtiendo los fundamentos filosófico-materialistas de esta modalidad de la producción artística de la realidad en un idealismo agnóstico (teoría de la simpatía).

La objetividad del reflejo artístico de la realidad descansa en el reflejo justo de la conexión conjunta. Así, pues, la exactitud artística de un detalle nada tiene que ver con que si en cuanto detalle le ha correspondido o no alguna vez en la realidad un detalle semejante. El detalle en la obra de arte es un reflejo justo de la vida si es un elemento necesario del reflejo correcto del proceso conjunto de la realidad objetiva, tanto si ha sido observado en la vida por el artista como si ha sido creado con fantasía artística a partir de experiencias directas o no directas de la vida. En cambio, la verdad artística de un detalle que corresponde fotográficamente a la vida es puramente casual, arbitraria y subjetiva. Porque cuando el detalle no se hace directamente evidente como elemento necesario a partir del conjunto, es en cuanto elemento de la obra de arte casual, y su elección como detalle es arbitraria y subjetiva. Es, pues, perfectamente posible que una obra esté "montada" con puros reflejos fotográficamente verdaderos del mundo exterior y que el todo sea, sin embargo, un reflejo inexacto y subjetivamente arbitrario de la realidad. Porque la yuxtaposición de miles de casos casuales no puede dar nunca como resultado una necesidad. Para poner lo casual en una conexión justa con la necesidad, ésta ha de ser ya interiormente operante en la casualidad misma, o sea en los mismos detalles. El detalle ha de escogerse y plasmarse de buenas a primeras como tal detalle, de tal modo que esta conexión con el conjunto sea en él interiormente activa. *Esta* elección y disposición de los detalles descansa únicamente en el reflejo artísticamente objetivo de la realidad. El aislamiento de los detalles respecto de la conexión conjunta, su elección desde el punto de vista de que correspondan fotográficamente a un detalle de la vida pasa precisamente por alto, sin advertirlo, el problema más profundo de la necesidad objetiva y, lo que es

más, niega directamente su existencia. Así, pues, el artista que **crea** en esta forma no elige y organiza su material a partir de la necesidad objetiva de la cosa misma, sino a partir de un punto de vista subjetivo que en la obra se percibe como arbitrariedad objetiva de la elección y la disposición.

El hecho de ignorar la necesidad objetiva en el reflejo de la realidad se pone también de manifiesto como supresión de la objetividad en el activismo del arte que crea en tal forma. Tuvimos ya ocasión de ver en Lenin y Engels que el partidismo es también en la obra de arte un elemento de la realidad objetiva y de su reflejo objetivo artísticamente justo. La tendencia de la obra de arte habla por boca de la conexión objetiva del mundo plasmado en la obra de arte; es el lenguaje de ésta, y así —transmitido por el reflejo artístico de la realidad— es el lenguaje de la realidad misma, y no la opinión subjetiva del autor, la cual, como comentario subjetivo y como conclusión subjetiva, se pone de manifiesto clara y francamente. Así, pues, la concepción del arte como propaganda *directa*, concepción sustentada en el arte contemporáneo sobre todo por Upton Sinclair, pasa inadvertidamente por alto las posibilidades de propaganda más profundas y objetivas del arte, pasa por alto el sentido leniniano del concepto del partidismo y pone en su lugar una propaganda puramente subjetivista que no surge orgánicamente de la lógica de los mismos hechos plasmados, sino que queda en mera manifestación subjetiva de la opinión del autor.